MONTESQUIEU

Saggio sul gusto
nelle cose della natura e dell'arte

A cura di Riccardo Campi

Nel nostro attuale modo di essere, l'anima gusta tre tipi di piacere: alcuni essa li trae dal fondo della propria stessa natura; altri derivano dalla sua unione con il corpo; altri ancora si fondano sulle inclinazioni e i pregiudizi che le sono stati trasmessi da certe istituzioni, usanze e abitudini.

Questi diversi piaceri della nostra anima costituiscono gli oggetti del gusto, come il bello, il buono, il piacevole, il semplice, il delicato, il tenero, il grazioso, il non so che, il nobile, il grande, il sublime, il maestoso, ecc. Quando, per esempio, proviamo piacere osservando una cosa utile per noi, diciamo che è buona; quando proviamo piacere a vederla, senza attribuirle un'utilità immediata, la definiamo bella.

Gli antichi non avevano ben chiarito questo punto; consideravano positive tutte le qualità riguardanti la nostra anima; è per questo che quei dialoghi, tanto ammirati dagli antichi, in cui Platone fa discettare Socrate, sono oggi insostenibili, essendo basati su una filosofia sbagliata: infatti tutti quei ragionamenti sul buono, il bello, il perfetto, il saggio, il folle, il duro, il molle, il secco, l'umido, concepiti come cose positive, non significano più nulla.[1]

Le fonti del bello, del buono, del piacevole, ecc., stanno dunque in noi stessi, e cercarne le ragioni significa cercare le cause dei piaceri della nostra anima.

Esaminiamo, allora, la nostra anima, studiamola nelle sue azioni e nelle sue passioni, cerchiamola nei suoi piaceri; è qui che essa maggiormente si rivela. La poesia, la pittura, la scultura, l'architettura, la musica, la danza, i diversi tipi di giochi, nonché le opere della natura e dell'arte possono procurarle piacere: indaghiamo perché, come e quando gliene procurano; motiviamo i nostri sentimenti: ciò potrà contribuire a formare il nostro gusto, il quale non è altro che la prerogativa di saper scoprire con finezza e facilità il grado di piacere che ogni cosa deve procurare agli uomini.

Dei piaceri dell'anima

L'anima, indipendentemente dai piaceri che provengono dai sensi, ne prova alcuni che proverebbe indipendentemente da essi, e che le sono propri, come quelli che le procurano la curiosità, le idee della propria grandezza, delle proprie perfezioni, l'idea della propria esistenza, contrapposta al

[1] Paragrafo presente nella versione del testo pubblicata nel VII tomo dell'*Encyclopédie* (1757), ma espunto nell'edizione delle *Œuvres posthumes* apparsa del 1783. Benché la data della redazione dell'*Essai sur le goût* rimanga incerta, certo è che già da prima d'intraprendere il suo viaggio in Italia (1728-1729) Montesquieu aveva cominciato a riflettere su temi estetici e ad annotare le proprie riflessioni, che in parte verranno riprese nell'*Essai* destinato all'*Encyclopédie* (In origine, D'Alembert aveva invitato Montesquieu a partecipare all'impresa ch'egli dirigeva insieme a Diderot con un paio di articoli di argomento politico, sul dispotismo e sulla democrazia, per la precisione). La più recente edizione critica del testo è quella curata da P. Rétat e commentata da A. Becq in *Œuvres complètes de Montesquieu*, Oxford-Napoli, Voltaire Foundation-Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2006, pp. 459-517; da segnalare anche Montesquieu, *Essai sur le goût*, a cura di C.-J. Beyer, Genève, Droz, 1967.

senso del nulla,[2] il piacere di afferrare completamente un'idea generale, quello di vedere una grande molteplicità di cose, ecc., quello di confrontare, collegare e distinguere le idee. Tali piaceri sono propri della natura dell'anima, indipendentemente dai sensi, poiché appartengono a ogni essere pensante; ed è del tutto indifferente, qui, esaminare se la nostra anima provi tali piaceri in quanto sostanza unita al corpo o in quanto separata dal corpo, poiché li prova in ogni caso, ed essi sono gli oggetti del gusto: qui non si farà dunque distinzione tra i piaceri che provengono all'anima dalla sua stessa natura e quelli che le provengono dalla sua unione con il corpo; chiameremo tutti questi piaceri naturali, e li distingueremo dai piaceri acquisiti, che l'anima si procura tramite certi legami con i piaceri naturali; allo stesso modo, e per lo stesso motivo, distingueremo tra gusto naturale e gusto acquisito.

È bene conoscere l'origine dei piaceri, di cui il gusto costituisce la misura: la conoscenza dei piaceri naturali e di quelli acquisiti potrà servirci per correggere il nostro gusto naturale e il nostro gusto acquisito. Bisogna partire dallo stato in cui il nostro essere si trova e conoscere quali siano questi piaceri, per poter riuscire a valutarli e talvolta perfino provarli.

Se la nostra anima non fosse stata unita al corpo, avrebbe conosciuto, e c'è da credere che avrebbe amato ciò che avrebbe conosciuto: mentre noi amiamo quasi unicamente ciò che non conosciamo.

Il nostro modo di essere è interamente arbitrario; avremmo potuto essere fatti come siamo oppure diversamente. Ma se fossimo stati fatti diversamente, vedremmo diversamente;[3] un organo in più o in meno nella nostra macchina avrebbe prodotto un'altra eloquenza, un'altra poesia; una diversa combinazione degli stessi organi avrebbe prodotto una poesia ancora diversa: se, per esempio, la costituzione dei nostri organi ci avesse concesso la capacità di mantenere più a lungo l'attenzione, tutte le regole che adeguano la disposizione dell'argomento alla misura della nostra attenzione non esisterebbero più; allo stesso modo, se fossimo stati capaci di un maggiore acume, tutte le regole che si basano sulla misura del nostro acume verrebbero meno; in conclusione, tutte le leggi basate sul fatto che la nostra macchina è fatta in un certo modo sarebbero diverse, se la nostra macchina non fosse fatta in questo modo.

Se la nostra vista fosse stata più debole e più confusa, sarebbero state necessarie meno modanature e una maggiore uniformità negli elementi dell'architettura; se la nostra vista fosse stata più acuta e la nostra anima capace di afferrare più cose nello stesso tempo, sarebbero stati necessari più ornamenti; se le nostre orecchie fossero state come quelle di certi animali, sarebbe stato necessario modificare molti strumenti musicali. So bene che i rapporti delle cose tra loro sarebbero rimasti gli stessi; qualora però mutasse il rapporto che esse hanno con noi, le cose che, ora, esercitano un determinato effetto su di noi non lo eserciterebbero più, e siccome la perfezione delle arti consiste nel presentarci le cose in maniera tale da procurarci il maggior piacere possibile, sarebbe necessario un cambiamento nelle arti, dato che sarebbe intervenuto un cambiamento nella maniera più adatta a procurarci piacere.

Si crede dapprima che basti conoscere le varie fonti dei nostri piaceri per avere gusto, che, una volta letto quanto la filosofia dice al proposito, si abbia gusto e che ci si possa azzardare a giudicare le opere d'arte. Ma il gusto naturale non è una conoscenza teorica; è l'applicazione rapida e raffinata di regole che nemmeno si conoscono. Non è necessario sapere che il piacere che ci procura una determinata cosa che reputiamo bella nasca dalla sorpresa; è sufficiente che essa ci sorprenda, e che ci sorprenda quanto deve, né di più né di meno.

Ciò che pertanto potremmo dire a questo punto come pure tutti i precetti che potremmo fornire per formare il gusto possono riguardare solo il gusto acquisito, ossia possono riguardare

---

[2] Nel testo originale si legge *sentiment de la nuit*, ma gli editori lo considerano un refuso e correggono per lo più in *sentiment du néant* (o anche *de la mort*).

[3] Nel testo dell'*Encyclopédie* si legge: «avremmo sentito diversamente». Si confrontino queste righe con quanto aveva scritto Locke: «Se i nostri sensi venissero modificati, e resi molto più pronti ed acuti, l'aspetto e il quadro esteriore delle cose ci presenterebbero una faccia del tutto diversa, e, sono tentato di credere, sarebbero incompatibili con l'essere nostro, o per lo meno col nostro benessere, in questa parte dell'universo dove abitiamo», J. Locke, *Saggio sulla intelligenza umana*, II, 23, 11, Bari, Laterza, 1951, p. 411.

direttamente soltanto questo gusto acquisito, benché, indirettamente, riguardino anche il gusto naturale; il gusto acquisito, infatti, investe, muta, accresce e ridimensiona il gusto naturale, tanto quanto il gusto naturale investe, muta, accresce e ridimensiona il gusto acquisito.

Secondo la definizione più generale di gusto, senza stabilire se sia buono o cattivo, preciso o meno, esso è ciò che ci lega a una cosa tramite il sentimento; questo non impedisce che non possa essere applicato alle cose intellettuali, la cui conoscenza procura tanto piacere all'anima che essa era l'unica felicità che certi filosofi potessero concepire. L'anima conosce attraverso le idee e i sentimenti;[4] infatti, malgrado l'opposizione tra idea e sentimento, essa tuttavia, quando vede una cosa, la sente, e non esiste nulla di tanto intellettuale che essa non veda o non creda di vedere e, di conseguenza, che essa non senta.

Sullo spirito in generale

Lo spirito è il genere che comprende sotto di sé varie specie: il genio, il buon senso, il discernimento, la precisione, il talento e il gusto.[5]

Lo spirito consiste nel possedere organi ben conformati, relativamente alle cose cui viene applicato. Se la cosa è estremamente particolare, esso viene chiamato talento; se concerne piuttosto un determinato piacere delicato caratteristico delle persone di mondo, viene chiamato gusto; se la cosa particolare è peculiare a una certa popolazione, il talento viene chiamato spirito, come l'arte della guerra e l'agricoltura presso i Romani, la caccia presso i selvaggi, ecc.

Sulla curiosità

La nostra anima è fatta per pensare, ossia per discernere: dunque, un essere simile deve provare curiosità; infatti, siccome tutte le cose appartengono a una catena in cui ogni idea ne precede una e ne segue un'altra, non si può voler vedere una cosa senza desiderare di vederne un'altra; e se non nutrissimo tale desiderio per quest'ultima, non avremmo tratto nessuno piacere dall'altra. Pertanto, quando ci viene mostrata una parte di un quadro, tanto più desideriamo vedere la parte che ci viene tenuta nascosta, quanto maggiore è il piacere che ci procura quella che abbiamo visto.

Il piacere che ci procura un oggetto è dunque ciò che ci spinge verso un altro; è per questo motivo che l'anima cerca sempre cose nuove, e non si acquieta mai.

Si sarà quindi sempre sicuri di piacere all'anima mostrandole molte cose, o comunque più di quante essa avesse sperato di vederne.

Si può così spiegare il motivo per cui proviamo piacere contemplando un giardino ben ordinato, come pure quando vediamo un luogo incolto e campestre; tali effetti vengono prodotti dalla stessa causa. Siccome ci piace vedere un gran numero di oggetti, vorremmo estendere la nostra vista, trovarci in diversi luoghi, percorrere più spazio; in breve, la nostra anima rifugge i limiti e vorrebbe, per così dire, estendere la sfera della propria presenza: e così è un grande piacere per lei spingere lontano la propria vista. Ma come fare? Nelle città, la nostra vista è limitata da case; in campagna, lo è da mille ostacoli; possiamo vedere a stento tre o quattro alberi. L'arte ci viene in soccorso, e ci rivela la natura che nasconde se stessa. Ci piace l'arte, e ci piace più della natura, o meglio più della natura nascosta ai nostri occhi; quando, però, ci imbattiamo in begli scorci, quando la nostra vista può spaziare liberamente su prati, ruscelli, colline, e su quei panorami che sono, per così dire, artatamente disposti, essa è ben diversamente deliziata di quando contempla i giardini di Le Nôtre,[6] poiché la natura non copia mai se stessa, mentre l'arte si assomiglia sempre. È per questo che in

[4] Dopo questa frase, nella versione dell'*Encyclopédie* si leggeva: «essa trae piacere da tali idee e sentimenti».

[5] La Bruyère (in *Les caractères*, "Des jugements", 56) aveva già accostato questi stessi termini – *talent*, *goût*, *esprit*, *bon sens* –, osservando che sono «cose diverse, non incompatibili».

[6] André Le Nôtre (1613-1700) fu il più celebre architetto di giardino del XVII secolo, inventore del giardino geometrico, detto «alla francese»; a lui si deve, a partire dal 1660, la creazione dei giardini di Versailles, modello per quasi un secolo di tutti i principali giardini in Europa (a Torino, Le Nôtre progettò il parco di Palazzo Reale).

pittura preferiamo un paesaggio alla disposizione del più bel giardino del mondo; il fatto è che la pittura coglie la natura soltanto in ciò che ha di bello, dove la vista può spingersi lontano e in tutta la propria estensione, in ciò che ha di vario, in quegli aspetti in cui può essere vista con piacere.

Ciò che di solito rende grande un pensiero è il fatto di dire una cosa che permette di scorgerne molte altre e che ci fa scoprire d'un sol colpo quanto potevamo sperare di cogliere solo attraverso lunghe letture.

Con poche parole, Floro ci rappresenta tutti gli errori di Annibale: «Quando avrebbe potuto sfruttare la vittoria – scrive –, preferì goderne», *cum victoria posset uti, frui maluit*.

Ci dà un'idea dell'intera guerra di Macedonia, scrivendo: «Intraprenderla significò vincerla», *introisse victoria fuit*.

Ci descrive l'intero spettacolo della vita di Scipione, scrivendo: «È lo Scipione che crebbe per distruggere l'Africa», *hic erit Scipio qui in exitium Africae crescit*. Vi sembra di vedere un fanciullo che cresce e diventa grande come un gigante.

Infine ci mostra il nobile carattere di Annibale, la situazione del mondo intero e tutta la grandezza del popolo romano, scrivendo: «Annibale fuggiasco cercava in ogni parte del mondo un nemico per il popolo romano», *qui profugos ex Africa, hostem populo romano toto orbe quaerebat*.[7]

Sui piaceri dell'ordine

Non basta mostrare all'anima molte cose, bisogna mostrargliele in maniera ordinata: in tal modo, infatti, ci ricordiamo di quanto abbiamo visto e cominciamo a immaginare ciò che vedremo; la nostra anima si compiace della propria estensione e del proprio acume, mentre, in un'opera priva di ordine, l'anima vede scompigliare in continuazione quello che vuole metterci. La concatenazione concepita dall'autore e quella che noi lettori stabiliamo si confondono; l'anima non conserva nulla, non prevede nulla; viene mortificata dalla confusione delle proprie idee, dal nulla con cui si ritrova; è davvero affaticata e non può gustare alcun piacere: è per questo che, quando l'intenzione non è di esprimere o esibire la confusione, si cerca sempre di dare ordine alla confusione stessa. Per questo i pittori raggruppano le loro figure, e quelli che dipingono battaglie, nei loro quadri, pongono in primo piano le cose che l'occhio deve distinguere e sullo sfondo, in lontananza, la confusione.[8]

Sui piaceri della varietà

Se ci vuole ordine nelle cose, anche la varietà tuttavia è necessaria: senza questa, l'anima languisce, poiché cose simili tra loro le paiono identiche; e se una parte di un quadro che ci viene mostrata somigliasse a un'altra che avessimo già vista, sarebbe un oggetto nuovo senza sembrarlo e non procurerebbe alcun piacere. E siccome i pregi delle opere dell'arte, simili in ciò a quelli della natura, consistono solo nei piaceri che ci procurano, bisogna renderli quanto più possibile atti a variare tali piaceri; bisogna far vedere all'anima cose che non ha visto; bisogna che il sentimento che viene suscitato in lei differisca da quello che ha appena provato.

È per questo che le storie ci piacciono per la varietà dei racconti, i romanzi per la varietà dei prodigi, le opere teatrali per la varietà della passioni, e che coloro che sanno insegnare cambiano il più possibile il tono uniforme dell'insegnamento.

---

[7] Floro Lucio Anneo, o Giulio, (I-II sec. d.C.) compose una storia delle guerre dei Romani, tramandata col titolo improprio di *Epitoma de Tito Livio* (l'opera di Livio non è infatti l'unica fonte di Floro). I rimandi precisi delle quattro citazioni latine sono, rispettivamente: I, XXII, 21; I, XXIII, 11; I, XXII, 11; I, XXIV, 5.

[8] Si confrontino queste riflessioni con gli appunti relativi agli affreschi di Giulio Romano di Palazzo Te, che Montesquieu visitò durante il suo soggiorno a Mantova: «Ciò che mi colpisce in Giulio Romano è la disposizione. È incredibile la quantità di Giganti di dimensioni enormi ch'egli ha fatto stare in così poco spazio. È tutto così ben ordinato che non vi è alcuna confusione. L'occhio vede tutto e in un sol colpo. È un'osservazione che ho già fatto a proposito delle *Battaglie*. Nelle *Battaglie* del Borgognone [Jacques Courtois, 1621-1675] e di altri, vedo solo un cavallo e, per il resto, della confusione. Nelle *Battaglie* di Giulio Romano, vedo tutto», *Voyages de Gratz à La Haye*, IX. *Modène, Parme, Mantoue*.

Un'insistita uniformità rende insopportabile qualunque cosa; in un discorso, l'identica successione dei periodi, a lungo ripetuta, opprime; gli stessi ritmi e le stesse chiuse introducono la noia in un poema. Se è vero che è stato costruito quel famoso viale da Mosca a Pietroburgo, il viaggiatore deve morirvi di noia, chiuso tra i due filari di quel viale; e chi avrà viaggiato a lungo attraverso le Alpi ne discenderà stomacato dai panorami più lieti e dai più incantevoli belvedere.

L'anima ama la varietà; ma, come abbiamo detto, l'ama solo perché essa è fatta per conoscere e vedere: bisogna pertanto che possa vedere, e che la varietà glielo consenta; in altri termini, bisogna che una cosa sia abbastanza semplice da essere colta interamente e abbastanza varia da essere colta con piacere.

Ci sono cose che sembrano varie e non lo sono affatto, altre che sembrano monotone e sono molto varie.

L'architettura gotica[9] sembra molto varia, ma la confusione degli ornamenti stanca a causa delle loro dimensioni ridotte: per questo motivo, nessun ornamento può essere distinto dagli altri, e a causa del loro numero, l'occhio non può soffermarsi su nessuno di essi: in tal modo, essa risulta sgradevole proprio per quegli aspetti che avrebbero dovuto renderla gradevole.

Un edificio in stile gotico è una sorta di enigma per l'occhio che lo contempla, e l'anima è imbarazzata quando le viene posta davanti una poesia oscura.

L'architettura greca, invece, sembra monotona; tuttavia, siccome presenta le suddivisioni necessarie e tutte quelle che ci vogliono affinché l'anima veda esattamente ciò che può vedere senza affaticarsi, pur vedendone abbastanza per nutrire interesse, essa offre una varietà grazie alla quale viene contemplata con piacere.

Bisogna che le cose grandi abbiano parti grandi: gli uomini alti hanno braccia lunghe, i grandi alberi lunghi rami, e le grandi montagne sono composte da altre montagne situate sopra e sotto di esse; è la natura delle cose che dispone le cose in questo modo.

L'architettura greca, che presenta poche ma grandi suddivisioni, imita le cose grandi; l'anima percepisce una certa maestosità che vi regna ovunque.

È così che la pittura raccoglie in gruppi di tre o quattro le figure che rappresenta in un quadro: essa sta imitando la natura; una truppa numerosa è sempre suddivisa in vari plotoni; e ancora una volta è così che procede la pittura dividendo luci e ombre in grandi masse.

Sui piaceri della simmetria

Ho detto che all'anima piace la varietà; nondimeno, nella maggior parte delle cose, essa ama scorgere una qualche simmetria. Sembra che in ciò vi sia una certa contraddizione: ecco la mia spiegazione.

Una delle cause principali dei piaceri che prova la nostra anima quando contempla degli oggetti risiede nella facilità di coglierli: e la ragione per cui la simmetria piace all'anima è che essa le risparmia fatica, le dà sollievo e, per così dire, taglia in due l'opera.

Da ciò consegue una regola generale. Ovunque la simmetria è utile all'anima, e può favorirne le funzioni, essa le risulta gradevole; ma nei casi in cui è inutile, risulta insulsa, in quanto sopprime la varietà. Le cose che vediamo in successione devono invece essere varie, poiché la nostra anima non ha nessuna difficoltà a vederle. Viceversa, quelle che cogliamo in un colpo d'occhio devono essere simmetriche: pertanto, dato che la facciata di un edificio, un'aiuola, un tempio li cogliamo in un colpo d'occhio, è bene che in essi vi sia una certa simmetria, che piace all'anima per la facilità con cui le rende possibile abbracciare in un sol colpo l'intero oggetto.

---

[9] In nota alla propria traduzione del saggio di Montesquieu (in *L'estetica dell'*Encyclopédie, Roma, Editori Riuniti, 1988, pp. 175-176, n. 11), M. Modica cita A.O. Lovejoy, il quale precisava che il termine "gotico", nella prima metà del Settecento, designava, in generale, ciò che veniva ritenuto «barbaro o di cattivo gusto», piuttosto che un preciso stile artistico e architettonico. Tra le carte di Montesquieu venne ritrovato un breve scritto, risalente all'incirca al periodo del suo soggiorno a Firenze (tra la fine del 1728 e l'inizio del 1729), oggi noto con il titolo *De la manière gothique*.

Siccome è necessario che l'oggetto che bisogna cogliere in un colpo d'occhio sia semplice, esso deve essere unico e le parti devono essere tutte riconducibili all'oggetto principale: è anche per questo che la simmetria piace; essa crea un tutto unico.

È naturale che un tutto risulti compiuto, e l'anima che contempla questo tutto esige che non vi siano in esso parti imperfette. È inoltre per questa ragione che la simmetria piace; ci vuole una sorta di misura e di equilibrio: e un edificio con un'ala sola, o con un'ala più corta dell'altra, è tanto poco finito quanto un corpo con un solo braccio, o con un braccio troppo corto.

Sui contrasti

L'anima ama la simmetria, ma ama altresì i contrasti; ciò richiede molte spiegazioni.

Se, per esempio, la natura esige che i pittori e gli scultori introducano una certa simmetria nelle parti delle loro figure, essa richiede però ch'essi introducano un certo contrasto nelle posture. Un piede disposto come l'altro, un arto atteggiato come l'altro, sono insopportabili: il motivo è che una tale simmetria rende le posture quasi sempre identiche, come si nota nelle figure gotiche, che per questo si somigliano tutte. In tal modo, nei prodotti dell'arte, scompare la varietà. Inoltre, la natura non ci ha fatti così; avendoci concesso il movimento, non ci ha fissato come idoli nei nostri gesti e atteggiamenti: e, se gli uomini goffi e impacciati sono insopportabili, come potranno non esserlo i prodotti dell'arte?

Bisogna, quindi, introdurre contrasti nelle posture, soprattutto nelle opere di scultura, la quale, fredda per natura, può acquistare un po' di energia solo in virtù della forza del contrasto e della disposizione.

Siccome però abbiamo detto che la varietà che l'arte gotica ha cercato di produrre ha avuto come esito la monotonia, è capitato spesso che la varietà che si è cercato di creare tramite contrasti abbia finito per diventare simmetria e viziosa monotonia.

Ciò si rileva non sono in talune opere di scultura e di pittura, ma anche nello stile di alcuni scrittori, che, in ogni frase, dispongono sempre l'inizio in contrasto con la conclusione ricorrendo a continue antitesi, come sant'Agostino e altri autori della tarda latinità, e taluni dei nostri moderni, come Saint-Évremond.[10] La costruzione della frase, sempre identica e uniforme, risulta estremamente sgradevole; questo costante contrasto diventa simmetria e questa opposizione continuamente cercata diventa monotonia. Lo spirito vi trova così poca varietà che, letta una parte della frase, indovinate sempre l'altra; incontrate parole contrapposte, ma contrapposte sempre allo stesso modo; incontrate frasi ben tornite, ma sono sempre le stesse.

Molti pittori sono incorsi nell'errore di creare contrasti ovunque e senza criterio, talché, quando si osserva una figura, s'indovina subito la disposizione di quelle vicine: questa continua diversità diventa qualcosa di regolare. D'altronde la natura, che butta le cose in disordine, non esibisce affettatamente un continuo contrasto; senza contare che non mette tutti i corpi in movimento, e in un moto forzato. È più varia di così; gli uni li pone in riposo e agli altri conferisce diversi tipi di movimento.

Se la parte dell'anima che conosce ama la varietà, quella che sente la ricerca altrettanto: l'anima, infatti, non può tollerare a lungo le medesime situazioni, perché è legata a un corpo che non le può sopportare. Affinché la nostra anima venga stimolata, è necessario che gli spiriti scorrano nei

[10] Lo stesso accostamento tra sant'Agostino e Saint-Évremond viene suggerito in *Pensées*, 899: «leggendoli ci si stanca a veder sempre le parole combattere e a trovare sempre il loro [*scil.* dei due autori] spirito rinchiuso nei limiti di un'antitesi». Charles de Saint-Denis, signore di Saint-Évremond (1614-1703), militare di carriera, raggiunse il grado di maresciallo; a causa di un suo scritto satirico contro Mazzarino, fu costretto all'esilio nel 1661, viaggiando per il resto della sua vita attraverso l'Europa, fino alla morte, avvenuta a Londra. Le sue opere, per lo più brevi dialoghi, dissertazioni, componimenti in versi, improntate allo spirito del "libertinismo erudito" seicentesco, esercitarono una grande influenza a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo.

nervi;[11] ne conseguono due cose: un affaticamento dei nervi, un'interruzione degli spiriti, che smettono di scorrere o che si dileguano dai luoghi in cui erano affluiti.

Pertanto, alla lunga, tutto affatica, soprattutto i piaceri intensi: ci si allontana da essi con la stessa soddisfazione con cui ci si era avvicinati, poiché le fibre, che ne sono stati gli organi, hanno bisogno di riposo; si deve allora fare ricorso ad altre, più adatte a servirci e, per così dire, distribuire il lavoro.

La nostra anima è stanca di sentire, ma non sentire significa essere preda di uno sfinimento che la snerva. Si rimedia a tutto variandone le modificazioni; essa sente, ma non si affatica.

Sui piaceri della sorpresa

Questa disposizione dell'anima, che la spinge verso oggetti sempre diversi, le permette di gustare tutti i piaceri provenienti dalla sorpresa, sentimento che piace all'anima per via dello spettacolo e della rapidità dell'azione; essa, infatti, coglie o sente qualcosa che non si aspetta o in un modo che non si aspettava.

Una cosa può sorprenderci perché è meravigliosa, ma anche perché è nuova, oppure inattesa; in quest'ultimo caso, il sentimento principale si unisce a un sentimento accessorio, connesso al fatto che la cosa è nuova o inattesa.

È per questo motivo che i giochi del caso ci attraggono; ci mostrano una serie continua di eventi inaspettati; è per questo che ci dilettano i giochi di società: anche questi risultano costituiti da una serie di eventi imprevisti, prodotti dall'abilità unita al caso.

Ed è sempre per questo motivo che ci dilettano le opere teatrali: queste si sviluppano gradualmente, nascondono i fatti fino al momento in cui accadono, ci preparano sempre nuovi motivi di sorpresa e spesso ci provocano mostrandoceli quali avremmo dovuto prevederli.

Infine le opere ingegnose solitamente vengono lette soltanto perché ci offrono gradevoli sorprese e rimediano all'insulsaggine delle conversazioni, quasi sempre fiacche e incapaci di produrre simili effetti.

La sorpresa può essere suscitata dalla cosa o dal modo di coglierla: vediamo, infatti, una cosa più grande o più piccola di quanto effettivamente non sia, o diversa da come è; oppure vediamo la stessa cosa, ma congiungendola a un'idea accessoria che ci sorprende. Sorprendente è, in una cosa, l'idea accessoria della difficoltà superata per farla, o della persona che l'ha fatta, o del momento o del modo in cui è stata fatta, o di qualche altra circostanza connessa.

Svetonio ci descrive i delitti di Nerone con un distacco che ci sorprende, facendoci quasi credere ch'egli non provi orrore per ciò che sta descrivendo. All'improvviso, cambia tono, e dice: «L'universo, dopo aver tollerato questo mostro per quattordici anni, lo abbandonò», *tale monstrum per quatuordecim annos perpessus terrarum orbis, tandem destituit*.[12] Ciò suscita nello spirito tipi diversi di sorpresa; rimaniamo sorpresi dal cambiamento di stile dell'autore, dalla scoperta del suo diverso modo di pensare, dal suo modo di rendere in così poche parole uno dei grandi rivolgimenti della storia: l'anima prova così un grandissimo numero di sentimenti diversi che contribuiscono a scuoterla e a predisporle un piacere.

Sulle diverse cause che possono suscitare un sentimento

---

[11] Questi "spiriti" sembrano essere un retaggio della formazione cartesiana di Montesquieu; si veda, per esempio, il passo del *Discours de la méthode* (parte V) in cui gli «spiriti animali» vengono definiti come «una sorta di vento sottilissimo, o piuttosto una fiamma estremamente pura e viva, la quale, salendo continuamente in grande quantità dal cuore al cervello, da qui, attraverso i nervi, va a finire nei muscoli e trasmette il movimento a tutto il corpo» (cfr. Cartesio, *Discorso del metodo*, Siena, Barbera, 2007, p. 76).

[12] Caio Svetonio Tranquillo, *De vita Caesarum*, VIII, 40 (*Vita Neronis*); si noti che nel testo latino originale si legge *talem principem* in luogo di *tale monstrum*.

È necessario osservare che un sentimento non ha di solito, nella nostra anima, un'unica causa. È, se posso servirmi di un simile termine, una certa dose che ne produce la forza e la varietà. L'ingegno consiste nel saper colpire diversi organi nello stesso tempo; e se si prendono in esame vari autori, si vedrà forse come i migliori, e quelli che sono piaciuti di più, siano quelli che hanno suscitato nell'anima più sensazioni nello stesso tempo.

Osservate, prego, la molteplicità delle cause. Preferiamo contemplare un giardino ben ordinato piuttosto che una massa confusa di alberi: 1) perché la nostra vista, che in quest'ultimo caso verrebbe impedita, non lo è; 2) ogni viale costituisce un'unità e forma qualcosa di grande, mentre nella confusione ogni albero è una cosa, e una piccola cosa; 3) osserviamo una disposizione che non siamo abituati a vedere; 4) apprezziamo la fatica compiuta; 5) ammiriamo la cura con cui viene combattuta incessantemente la natura, che, con prodotti non richiesti, cerca di confondere tutto, tanto è vero che un giardino non curato ci risulta insopportabile. Talvolta è la difficoltà dell'opera che ci piace, talaltra la facilità; e, siccome ciò che ammiriamo di un magnifico giardino sono la grandezza e le spese profuse dal padrone, talvolta notiamo con soddisfazione che si è trovato il modo di piacere con poca spesa e poco lavoro. Il gioco ci piace, perché soddisfa la nostra avarizia, ossia la speranza di ottenere di più; lusinga la nostra vanità con l'idea che la fortuna ci conceda la preferenza e che gli altri si interessino alla nostra felicità; soddisfa la nostra curiosità offrendoci uno spettacolo; in conclusione, ci offre i diversi piaceri della sorpresa.

La danza ci piace per la leggerezza, per una certa grazia, per la bellezza e varietà degli atteggiamenti, per il loro legame con la musica, in quanto la persona che danza è come uno strumento d'accompagnamento; ma soprattutto essa piace per una disposizione del nostro cervello, in virtù della quale l'idea di tutti i movimenti viene ricondotta segretamente a certi movimenti, e la maggior parte degli atteggiamenti ad alcuni atteggiamenti.

Sulla sensibilità[13]

Le cose, quasi sempre, ci piacciono o non ci piacciono sotto diversi riguardi; per esempio, i *virtuosi*[14] italiani ci procurano scarso piacere: 1) perché, ridotti come sono, non è sorprendente che cantino bene: sono come uno strumento cui l'artigiano abbia tolto del legno per fargli produrre dei suoni; 2) perché le passioni ch'essi esibiscono sono troppo sospette di falsità; 3) perché non appartengono né al sesso che amiamo, né a quello che stimiamo. D'altra parte, possono piacerci, perché conservano a lungo una certa aria giovanile, e inoltre perché hanno una voce duttile, che è solo loro. Ogni cosa suscita quindi sentimenti costituiti da molti altri, che talvolta si disturbano e contrastano l'un con l'altro.

La nostra anima spesso si crea da sé motivi di piacere, e vi riesce soprattutto grazie alle relazioni che stabilisce tra le cose. Per questo, una cosa che ci sia piaciuta ci piace ancora solo perché ci piacque, in quanto colleghiamo la vecchia idea alla nuova. Per questo, un'attrice che ci sia piaciuta a teatro, ci piace anche in privato; la sua voce, la sua recitazione, il ricordo di averla ammirata, e addirittura l'idea della principessa sovrapposta alla sua, tutto ciò crea un insieme che genera e procura piacere.

Siamo tutti pieni d'idee accessorie. Una donna che goda di grande reputazione e abbia un piccolo difetto saprà conferirgli valore e indurre a considerarlo come un pregio. La maggior parte delle donne che amiamo hanno in loro favore unicamente il pregiudizio derivante dalla loro nascita o dalle loro ricchezze, dagli onori o dalla stima di alcune persone.

Altro effetto delle relazioni che l'anima crea tra le cose

---

[13] Nell'edizione del 1783, questo paragrafo reca il titolo (più pertinente) *De la liaison accidentelle de certaines idées* ("Del nesso accidentale di alcune idee").

[14] In italiano nel testo. Allude propriamente ai "castrati" che erano ancora molto in voga nella prima metà del Settecento.

Quell'aria affabile che si trova diffusa in tutta la mitologia la dobbiamo alla vita campestre che l'uomo conduceva in tempi lontani; a essa dobbiamo le felici descrizioni, le ingenue avventure, le graziose divinità, lo spettacolo di una condizione tanto differente dalla nostra da essere desiderabile, ma che non è abbastanza remota per urtare la verosimiglianza, e finalmente quell'insieme di passioni e di serenità. La nostra immaginazione sorride a Diana, a Pan, ad Apollo, alle ninfe, ai boschi, ai prati, alle fonti. Se i primi uomini avessero vissuto come noi in città, i poeti avrebbero potuto descrivere solo ciò che noi vediamo tutti i giorni con inquietudine o che proviamo con disgusto; tutto saprebbe di avarizia, di ambizione e di passioni tormentose.

I poeti che ci descrivono la vita campestre ci parlano con rimpianto dell'età dell'oro, ossia di un tempo ancora più felice e sereno.[15]

Sulla raffinatezza

Persone raffinate sono quelle che a ogni idea o a ogni gusto sanno collegare molte idee o molti gusti accessori. Le persone grossolane provano un'unica sensazione; la loro anima non sa né comporre né scomporre; non collegano nulla a quanto offre la natura: nelle questioni d'amore, le persone raffinate si creano invece la maggior parte dei piaceri. Polisseno e Apicio[16] servivano a tavola tante sensazioni sconosciute ai volgari banchettanti; e quanti giudicano con gusto le opere dell'ingegno provano e si procurano un'infinità di sensazioni che gli altri uomini ignorano.

Sul non so che

Nelle persone o nelle cose si riscontra, talvolta, un fascino invisibile, una grazia naturale, che non è stato possibile definire e che si è stati costretti a chiamare il «non so che».[17] Mi pare che sia un effetto fondato principalmente sulla sorpresa. Restiamo colpiti dal fatto che una persona ci piace più di quanto, sulle prime, non ci fosse sembrato che ci dovesse piacere, e rimaniamo piacevolmente sorpresi che costei sia riuscita a vincere i difetti che i nostri occhi constatano e che il cuore non ritiene più tali. Ecco perché le donne brutte molto spesso sono ricche di una grazia di cui quelle belle di rado dispongono: una persona bella, infatti, solitamente si comporta in maniera opposta a come ci saremmo attesi; finisce per sembrarci meno amabile; dopo averci sorpreso positivamente, ci sorprende negativamente, ma l'impressione positiva è ormai vecchia, mentre quella negativa è recente: pertanto le persone belle raramente suscitano grandi passioni, riservate quasi sempre a quelle dotate di grazia, ossia delle attrattive che non ci aspettavamo e che non avevamo motivo di aspettarci. Di rado gli abiti fastosi hanno grazia, mentre spesso ne ha l'abbigliamento delle pastorelle. Ammiriamo la maestosità dei drappeggi di Paolo Veronese, ma restiamo colpiti dalla semplicità di Raffaello e dalla purezza di Correggio. Paolo Veronese promette molto, e mantiene quanto promette. Raffaello e Correggio promettono poco, e mantengono molto, e questo ci piace di più.

La grazia si riscontra solitamente più nello spirito che nel volto: un bel viso, infatti, si rivela immediatamente e non cela quasi nulla, mentre lo spirito si rivela solo poco alla volta, quando vuole

---

[15] Tutta questa sezione non compare nell'*Encyclopédie*. Si rammenti che, in gioventù, Montesquieu aveva composto operette di argomento mitologico, come *Le Temple de Gnide*, che illustrano bene questa sua concezione rococò della mitologia classica.

[16] Apicio Marco Gavio (I sec. d.C.), autore di un celebre trattato di gastronomia intitolato *De re coquinaria*. Quanto a Polisseno, A.N. Varga suggerisce con argomenti forzosi che si possa trattare del sofista vissuto nel IV sec. a.C., cui viene attribuita l'invenzione dell'argomento antiplatonico del «terzo uomo» (cfr. *Saggio sul gusto*, Milano, SE, 1990, p. 60, n. 30); E. Franzini lo ritiene uno scrittore latino contemporaneo di Apicio (si veda il suo commento alla scelta di pagine tratte dall'*Essai* di Montesquieu e raccolte nell'antologia *Il Gusto. Storia di un'idea estetica*, a cura di L. Russo, Palermo, Aesthetica edizioni, 2000, p. 258, n. 17).

[17] Sul *je ne sais quoi*, si veda l'antologia commentata *Il «non so che». Storia di una idea estetica*, a cura di P. D'Angelo e S. Velotti, Palermo, Aesthetica edizioni, 1997 (comprende pagine di Bouhours, Leibniz, Feijoo, Marivaux, oltre al presente paragrafo dell'*Essai sur le goût*).

e per quel tanto che vuole: può celarsi per apparire, e produrre questa specie di sorpresa che conferisce grazia.

La grazia si riscontra meno nei tratti del volto che nelle maniere; queste, infatti, si rinnovano continuamente e in ogni momento possono creare sorprese; in poche parole, una donna può essere bella in un modo solo, ma è graziosa in centomila.

Presso le popolazioni civilizzate e quelle selvagge, la legge dei due sessi ha stabilito che gli uomini chiedano e che le donne si limitino a concedere: da ciò dipende che la grazia è connaturata in modo particolare alle donne. Dato che hanno tutto da difendere, esse hanno tutto da nascondere; la minima parola, il minimo gesto, tutto ciò che, senza trasgredire il dovere principale, esse mostrano, tutto ciò che viene esibito in libertà, si trasforma in grazia; e la saggezza della natura è tale che ciò che non varrebbe nulla senza la legge del pudore acquisti infinito valore in virtù di questa fausta legge, che fa la felicità dell'universo.[18]

Siccome la goffaggine e l'affettazione non possono sorprenderci, la grazia non si trova né nelle maniere impacciate, né in quelle affettate, bensì in una certa libertà o facilità che sta tra i due estremi; e l'anima rimane piacevolmente sorpresa nel constatare che quei due scogli sono stati evitati. Si direbbe che le maniere naturali debbano essere le più facili: sono invece quelle che lo sono meno, poiché l'educazione, che ci impaccia, ci fa sempre perdere la naturalezza: per questo restiamo incantati vedendola riapparire.[19]

Un abbigliamento non ci piace mai tanto come quando presenta quella negligenza, e perfino quel disordine, che nasconde tutte le cure che l'igiene non richiede e che solo per vanità gli si dedicano; e il nostro spirito è dotato di grazia solamente quando quello che diciamo è trovato[20] e non cercato.

Dicendo cose per formulare le quali avete fatto uno sforzo, potete anche dar prova di avere spirito, ma certo non grazia nello spirito. Per far vedere tale grazia, bisogna che non la vediate voi stessi, e che gli altri, cui una certa aria d'ingenuità e semplicità in voi non annunciava nulla del genere, siano dolcemente sorpresi nello scoprirla.

La grazia, dunque, non si acquista: per averne, occorre essere ingenui. Ma come fare per essere ingenui?

Una delle più belle invenzioni di Omero è quella della cintura che conferiva a Venere l'arte di piacere.[21] Nulla è più adatto a esprimere la magia e il potere della grazia, che sembra concessa a una persona da un potere invisibile e che differisce perfino dalla bellezza. Una simile cintura poteva essere concessa solamente a Venere. Essa non poteva convenire alla maestosa bellezza di Giunone, poiché la maestosità esige una certa gravità, ossia un impaccio che è l'opposto dell'ingenuità della grazia. Non poteva convenire neppure alla fiera bellezza di Pallade, poiché la fierezza è l'opposto della delicatezza della grazia, e inoltre si può spesso sospettare ch'essa sia affettata.

Progressione della sorpresa

Le grandi bellezze nascono quando una cosa è fatta in modo che, sulle prime, la sorpresa che produce è modesta, ma perdura, aumenta e, alla fine, ci spinge all'ammirazione. A un primo sguardo, le opere di Raffaello fanno poca impressione: egli imita talmente bene la natura che all'inizio non si resta sorpresi più di quanto non si resterebbe vedendo l'oggetto stesso, il quale non susciterebbe alcuna sorpresa. Mentre un'espressione straordinaria, un colorito più intenso, una posa bizzarra in un pittore meno bravo fanno colpo su di noi al primo colpo d'occhio, perché non si è abituati a osservarle altrove. Raffaello potrebbe essere paragonato a Virgilio, e i pittori veneziani, con le loro pose ricercate, a Lucano: in un primo momento, Virgilio, più naturale, fa meno

[18] Sull'importanza delle donne per la formazione del gusto (un luogo comune nel XVIII secolo), cfr. *L'esprit des lois*, XIX, 8, *Effets de l'humeur sociable*: «La compagnia delle donne rovina i costumi, e forma il gusto»

[19] A dimostrazione dell'influenza postuma esercitata dal testo di Montesquieu, P. D'Angelo rimanda a una pagina dello *Zibaldone* leopardiano (9 agosto 1820), in cui viene esplicitamente citato questo paragrafo.

[20] Il testo dell'*Encyclopédie* suonava: «sembra trovato».

[21] Omero, *Iliade*, XIV, 214-221.

impressione, per fare maggiore impressione in seguito; Lucano, in un primo momento, impressiona maggiormente, per impressionare meno in seguito.

La perfetta proporzione della famosa chiesa di San Pietro fa sì che essa non sembri, sulle prime, così grande com'è in realtà, poiché all'inizio non sappiamo a cosa rapportarci per valutarne la grandezza. Se fosse meno larga, verremmo colpiti dalla sua lunghezza; se fosse meno lunga, lo saremmo dalla sua larghezza. Ma procedendo nell'esame, l'occhio la vede ingrandirsi, e lo stupore aumenta. La si può paragonare ai Pirenei: l'occhio, che credeva in un primo momento di poterli misurare, scopre sempre altre montagne dietro alle montagne, e si perde sempre più.

Capita spesso che la nostra anima tragga piacere provando un sentimento che non riesce a riconoscere e contemplando qualcosa di assolutamente diverso da ciò che essa si aspetta che sia: ciò suscita in lei un sentimento di sorpresa, cui essa non può sottrarsi. Eccone un esempio. La cupola di San Pietro è immensa. È noto che Michelangelo, osservando il Pantheon (che era il tempio più grande di Roma), disse che voleva farne uno simile, ma che voleva sospenderlo in aria. Su questo modello, progettò dunque la cupola di San Pietro; ma fece i pilastri talmente massicci che la cupola, benché sia come una montagna che ci sovrasta, sembra leggera a chi la osserva. L'anima, allora, esita tra ciò che vede e ciò che sa, e rimane sorpresa vedendo una massa così enorme e così leggera allo stesso tempo.[22]

Sulle bellezze prodotte da un certo imbarazzo dell'anima

Spesso la sorpresa viene suscitata nell'anima perché questa non riesce a conciliare ciò che vede con ciò che ha visto. In Italia c'è un grande lago, che viene chiamato *Lago Maggiore*: è un piccolo mare, le cui rive sono interamente selvagge. In mezzo al lago, a quindici miglia dalla riva,[23] ci sono due isole di un quarto di lega di circonferenza, dette «Borromee», che sono, a mio parere, il luogo più incantevole del mondo. L'anima è sorpresa da questo contrasto romanzesco, rievocando con diletto i prodigi dei romanzi, nei quali, dopo aver superato rocce e paesi aridi, ci si ritrova in luoghi fatati.[24]

Tutti i contrasti ci colpiscono, perché le cose contrastanti acquistano reciprocamente più rilievo: per questo, quando un uomo basso è posto accanto a uno alto, quello basso fa sembrare l'altro più alto, e quello alto fa sembrare l'altro più basso.

Questo genere di sorprese suscitano quel tipo di piacere che troviamo in tutte le bellezze contrastanti, in tutte le antitesi e nelle figure analoghe. Quando Floro dice: «Cora e Alsio (chi lo crederebbe?) sono state per noi terribili; Satrico e Cornicolo erano delle province; ci vergogniamo dei Bovillani e dei Verulani, ma li abbiamo vinti; infine, Tivoli, nostro sobborgo, e Preneste, dove abbiano le nostre case di campagna, erano l'argomento dei voti che facevamo al Campidoglio»;[25] l'autore ci mostra, al contempo, la grandezza di Roma e la meschinità delle sue origini; e lo stupore riguarda entrambe.

Si può notare, qui, quanto sia grande la differenza tra le antitesi d'idee e le antitesi d'espressione. L'antitesi d'espressione non è nascosta; quella d'idee, sì; l'una ha sempre lo stesso abito, l'altra lo cambia a piacere; l'una è varia, l'altra no.

---

[22] Queste osservazioni si ricollegano direttamente alle impressioni riportate da Montesquieu durante la visita a San Pietro in occasione del soggiorno a Roma, durante il Carnevale del 1729, e che egli registrò nel proprio diario di viaggio, quasi negli stessi termini.

[23] Secondo ogni evidenza, si deve trattare di una svista: in realtà, le isole Borromee (che sono tre) distano dalla riva circa mezzo chilometro.

[24] Questa descrizione è un'altra reminescenza del viaggio in Italia di Montesquieu, che, verso la metà di ottobre 1728, lo portò a soggiornare alcuni giorni in riva al lago Maggiore e a visitare le isole Borromee; il suo giudizio entusiastico fu: «Nulla è più incantevole».

[25] Floro, I, 10 [Nota di Montesquieu]. In realtà, cfr. Floro, *Epitoma*, I, V, 6-7; Cora è l'attuale Cori, Alsio oggi si chiama Palo, Satrico Casale di Conca; per una svista, Montesquieu scrive *Boriliens*, mentre Floro parla degli abitanti di Bovilli. Verulae è l'attuale Véroli.

Lo stesso Floro, parlando dei Sanniti, dice che lo loro città vennero talmente devastate, che oggi risulta difficile trovare materia per ventiquattro trionfi: *ut non facile appareat materia quatuor et vigenti triumphorum*.[26] E con le medesime parole con cui descrive la distruzione di quel popolo, egli ci mostra la grandezza del suo coraggio e della sua caparbietà.

Quando cerchiamo di trattenerci dal ridere, il nostro riso raddoppia a causa del contrasto tra la situazione in cui ci troviamo e quella in cui dovremmo essere. Allo stesso modo, quando scorgiamo in un volto un grave difetto (un gran naso, per esempio), noi ridiamo in quanto notiamo che non dovrebbe esistere un tale contrasto rispetto agli altri tratti del volto. I contrasti sono pertanto causa dei difetti tanto quanto delle bellezze. Quando ci accorgiamo che sono immotivati, e mettono in evidenza o illuminano un altro difetto, essi diventano i principali fattori della bruttezza, la quale, colpendoci all'improvviso, può suscitare una certa ilarità nella nostra anima, e farci ridere. Se la nostra anima la giudica una sventura per la persona che la possiede, la bruttezza può suscitare la *pietà*; se la considera nella convinzione che essa possa nuocerci, e confrontandola con ciò che solitamente ci commuove e suscita il nostro desiderio, allora la giudica con un sentimento di *avversione*.

Lo stesso avviene nei nostri pensieri, i quali, quando comportano un'opposizione contraria al buon senso, e quando questa opposizione è banale e facilmente da scoprire, non piacciono affatto e risultano un difetto, perché non creano nessuna sorpresa; essi, però, non piacciono neppure se sono troppo ricercati. Bisogna che in un'opera essi vengano colti perché ci sono, e non perché si è voluto esibirli; in questo caso, infatti, la sorpresa concerne unicamente la stupidità dell'autore.

Lo stile ingenuo è uno di quelli che piacciono maggiormente; ma è anche quello di cui è più difficile impadronirsi: il motivo è che esso si situa esattamente tra il nobile e il volgare; ed è così prossimo a quest'ultimo, che è non è affatto facile sfiorarlo continuamente senza cadervi.

I musicisti hanno constatato che la musica più facilmente cantabile è la più difficile da comporre: prova certa che i nostri piaceri e l'arte che ce li procura si situano entro limiti determinati.

Dinanzi ai versi così enfatici di Corneille e quelli così naturali di Racine, non si direbbe che Corneille lavorasse con facilità e Racine con fatica.

Il volgare è il sublime del popolo, il quale ama vedere qualcosa fatto per lui e alla sua portata.

Le idee che si presentano alla mente delle persone istruite e dotate di grande intelligenza o sono ingenue, o nobili, o sublimi.

Quando una cosa ci viene presentata in circostanze o con accessori che la enfatizzano, essa ci appare nobile: questo risulta evidente soprattutto nei paragoni, da cui lo spirito deve sempre trovare da guadagnare, e mai da perdere; essi, infatti, devono sempre aggiungere qualcosa, evidenziare la cosa più grande o, se non si tratta di grandezza, quella più sottile e raffinata; ma occorre fare molta attenzione a non rivelare all'anima nessuna associazione con ciò che è volgare, perché anche se l'anima la notasse, la nasconderebbe a se stessa.

Siccome si tratta di mostrare cose delicate, l'anima preferisce paragonare un atteggiamento a un atteggiamento, un'azione a un'azione, una cosa a una cosa. Paragonare in generale un uomo coraggioso a un leone, una donna a un astro, un uomo agile a un cervo, è facile; ma quando La Fontaine comincia una della propria favole in questo modo:

> Tra le zampe di un leone
> Un topo sbucò dalla tana assai avventatamente:
> Il re degli animali, in quell'occasione,
> Dimostrò chi era, e gli risparmiò la vita,[27]

egli paragona le alterazioni dell'anima del re degli animali a quelle dell'anima di un vero re.[28]

---

[26] Floro, I, 16 [Nota di Montesquieu]. In realtà, cfr. Floro, *Epitoma*, I, XI, 8.

[27] *Entre les pattes d'un lion / Un rat sortit de terre assez à l'étourdie : / Le roi des animaux, en cette occasion, / Montra ce qu'il était, et lui donna la vie*, J. de La Fontaine, *Fables*, II, 11, «Le lion et le rat», vv. 5-8.

[28] Nel testo che si legge nell'*Encyclopédie* manca l'esempio tratto da La Fontaine e le relative parole di commento.

Michelangelo è maestro nell'arte di conferire nobiltà a tutti i suoi soggetti. Nel suo celebre *Bacco*, non fa come i pittori fiamminghi che ci mostrano una figura vacillante e, per così dire, a mezz'aria.[29] Ciò sarebbe indegno della maestà di un dio. Egli lo rappresenta saldo sulle gambe, ma gli conferisce così bene l'allegria dell'ebbrezza e il piacere di veder scorrere il vino che sta versando nella propria coppa che non esiste nulla di più ammirevole.

Nella *Passione*, che si trova nella galleria di Firenze, Michelangelo ha ritratto la Vergine in piedi, che guarda il proprio figlio crocifisso, senza dolore, senza pietà, senza rimpianto, senza lacrime. Presume ch'ella sia consapevole di quel grande mistero, e quindi le fa sostenere con nobiltà lo spettacolo di quella morte.[30]

Non c'è opera di Michelangelo nella quale non si trovi qualche tratto di nobiltà: perfino negli abbozzi incompiuti vi si trova qualcosa di grandioso, come in quei versi che Virgilio non ha finito.

Giulio Romano, nella sua camera dei Giganti a Mantova, nella quale ha raffigurato Giove nell'atto di fulminarli, mostra tutti gli dèi spaventati: ma Giunone sta accanto a Giove, e gli indica, con aria sicura, un gigante contro cui scagliare la folgore; in tal modo, Giulio Romano le conferisce un'aria di grandezza che gli altri dèi non hanno: più sono vicini a Giove, più sono tranquilli;[31] e questo è del tutto naturale, poiché, durante una battaglia, il terrore scompare quando si sta vicino a colui che gode di una certa superiorità.[32]

Sulle regole

Tutte le opere d'arte hanno regole generali, le quali costituiscono una guida che non bisogna mai perdere di vista.

Tuttavia, siccome le leggi sono sempre giuste in linea generale, ma quasi sempre ingiuste all'atto pratico, così pure le regole, sempre vere in teoria, possono rivelarsi sbagliate nell'ipotesi.[33] I pittori e gli scultori hanno fissato le proporzioni che bisogna conferire al corpo umano, e hanno assunto come criterio comune la lunghezza del volto; ma è necessario che trasgrediscano continuamente tali proporzioni, a causa delle diverse pose in cui essi devono disporre i corpi: per esempio, un braccio teso è molto più lungo di uno che non lo è. Nessuno ha mai conosciuto la tecnica artistica meglio di Michelangelo; nessuno se n'è preso gioco più di lui. Tra le sue opere architettoniche, poche rispettano scrupolosamente le proporzioni; ma, conoscendo esattamente ciò che può suscitare piacere, pare ch'egli abbia faccia ricorso a una tecnica diversa per ogni opera.

Benché ogni effetto dipenda da una causa generale, vi si mescolano tante altre cause, che ogni effetto ha, in certo qual modo, una causa propria. Pertanto, l'arte detta le regole, e il gusto le eccezioni; il gusto ci rivela in quali circostanze l'arte deve imporsi, e in quali deve sottomettersi.

Piacere fondato sulla ragione

[29] Come osserva opportunamente M.N. Varga nel suo commento al testo di Montesquieu (cfr. *Saggio sul gusto*, cit., p. 61, n. 45), l'opera di Michelangelo qui citata è una scultura (conservata al Museo del Bargello di Firenze), e dunque il confronto con i quadri fiamminghi non risulta molto pertinente.

[30] Varga (*ibid*., p. 61, n. 46) precisa che attualmente nessuna *Passione* che corrisponda alla descrizione fornita da Montesquieu è attribuibile a Michelangelo. Gli scarni appunti relativi al soggiorno di Montesquieu a Firenze (dicembre 1728) non forniscono alcuna ulteriore informazione al riguardo.

[31] Montesquieu aveva visitato il Palazzo Te in occasione del suo soggiorno a Mantova nel luglio 1729 (per la precisione la mattina del giorno 27, non appena giunto in città).

[32] Il testo del saggio pubblicato nell'*Encyclopédie* s'interrompe qui. I Curatori aggiunsero le seguenti righe: «La gloria di M. de Montesquieu, fondata su opere geniali, non aveva certamente bisogno che si dessero alle stampe questi frammenti che ci ha lasciato; ma essi costituiranno una testimonianza eterna dell'interesse che i grandi uomini della nazione nutrirono per quest'opera; e nei secoli futuri si dirà: anche Voltaire e Montesquieu contribuirono all'*Encyclopédie*». I quattro paragrafi conclusivi sono in realtà meri frammenti, rinvenuti tra i manoscritti inediti di Montesquieu e incorporati nel testo dell'*Essai* solo molto più tardi.

[33] Quest'uso del termine "ipotesi", da intendersi come "caso particolare" in opposizione a "tesi generale", è registrato dal *Dictionnaire national de la langue française* di Bescherelle (Paris, 1851, t. II, *ad voc.*).

Ho sostenuto spesso che ciò che ci fa piacere deve essere fondato sulla ragione; e ciò che per certi aspetti non lo è, ma che finisce per piacerci per altri motivi, deve discostarsene il meno possibile.

Capita però che l'insipienza (assai marcata) dell'artefice faccia sì che non si possa più apprezzare la sua opera; nelle opere di gusto, affinché piacciano, è necessario, infatti, nutrire una certa fiducia nei confronti dell'artefice, che questi perde non appena ci si accorge ch'egli pecca, per prima cosa, contro il buon senso.

E così, trovandomi a Pisa, non provai alcun piacere nel vedere il fiume Arno raffigurato in cielo con la sua urna da cui si riversano le acque. Non provai nessun piacere a Genova nel vedere dei santi in cielo, che pativano il martirio. Simili cose sono talmente grossolane che non si possono più guardare.[34]

Quando, nel secondo atto del *Tieste* di Seneca, si sentono dei vecchi argivi che, come cittadini di Roma del tempo di Seneca, parlano dei Parti e dei Quiriti, e distinguono i senatori dai plebei, disprezzano il grano della Libia, i Sarmati che sbarrano il Mar Caspio e i re che hanno sottomesso i Daci, una simile ignoranza risulta ridicola in un contesto così serio.[35] È come se, in un teatro di Londra, venisse introdotto Mario e gli si facesse dire che, purché goda del favore della Camera Bassa, egli non teme l'ostilità di quella dei Pari o che preferisce la virtù a tutte le ricchezze che le grandi famiglie di Roma fanno giungere dal Potosì.[36]

Quando una cosa è, per certi riguardi, contraria alla ragione ma, piacendoci per altri aspetti, la consuetudine o l'interesse stesso dei nostri piaceri inducono a considerarla come ragionevole, com'è il caso dei nostri melodrammi, bisogna fare in modo che essa se ne discosti il meno possibile. Quand'ero in Italia, non sopportavo di vedere Catone e Cesare che cantavano ariette in scena; gli Italiani, che hanno tratto dalla storia gli argomenti dei loro melodrammi, hanno dimostrato di avere meno gusto di noi, che li abbiano tratti dalla mitologia o dai romanzi. A causa dell'eccesso di meraviglioso, l'incongruenza del canto diminuisce, poiché ciò che è tanto straordinario sembra poter essere espresso meglio in un modo molto lontano dalla naturalezza; d'altronde, pare assodato che il canto possa avere negli incantesimi e nei contatti con gli dèi una forza che le parole non posseggono; in questo caso, esso è dunque più ragionevole, e abbiamo fatto bene a ricorrervi.

Sull'importanza della situazione migliore

Nella maggior parte degli scherzi buffi, la fonte più comune dei nostri piaceri consiste nel fatto che, in certi piccoli incidenti, vediamo qualcuno in una situazione imbarazzante, nella quale noi non ci troviamo, come, per esempio, qualcuno che cade, senza poterlo evitare e senza poter proseguire; allo stesso modo, nelle commedie, proviamo piacere nel vedere un uomo che si trova in errore, mentre noi non lo siamo.

Quando vediamo qualcuno che cade, siamo convinti che provi più paura di quanto non dovrebbe, e questo ci diverte; allo stesso modo, proviamo piacere nel vedere un uomo più imbarazzato di quanto non dovrebbe. Quando una persona seria compie qualcosa di ridicolo, o si trova in una posizione che sentiamo essere in contrasto con la sua gravità, questo ci diverte: allo stesso modo, nelle nostre commedie, quando un vecchio viene raggirato, proviamo piacere nel vedere come la sua prudenza e la sua saggezza siano lo zimbello del suo amore e dalla sua avidità.

Quando una persona distratta cade, la troviamo divertente, perché si trova nella situazione in cui può convincersi della propria sbadataggine; così come, nelle commedie, quando un giovanotto

---

[34] Difficile stabilire a quali affreschi pisani alluda qui Montesquieu; mentre per quelli visti a Genova, Varga (*ibid*., p. 62, n. 6) rimanda ragionevolmente a un passo del diario di viaggio di Montesquieu, relativo al suo soggiorno genovese (novembre 1728), e nel quale vengono descritti gli affreschi (barocchi) della chiesa di San Siro, giudicati «pessimi», e di cui viene detto che «è una grande sciocchezza avervi raffigurato case in cielo e persone che subiscono il martirio».

[35] L'interpretazione fornita da Montesquieu del passo della tragedia di Seneca appare alquanto forzata e tendenziosa; cfr. Seneca, *Tieste*, a. II, coro.

[36] Ossia dal Perù, proverbialmente ricco di miniere di metalli preziosi.

commette qualche follia, ci rallegra, perché riteniamo ch'egli si renda conto che può solo imputarla a se stesso.[37]

Quando però è un bambino a cadere, invece di riderne, proviamo pietà, perché non è propriamente colpa sua, ma della sua fragilità: così come, nel caso di un giovanotto che, accecato dalla passione, ha commesso la follia di sposare la persona che ama, e viene per questo punito dal padre, ci addolora vederlo infelice per aver seguito un impulso naturale e aver ceduto alla debolezza della condizione umana.

Infine, quando una donna cade, tutte le circostanze che possono accrescere il suo imbarazzo, accrescono il nostro piacere, così come, nelle commedie, tutto ciò che può accrescere l'imbarazzo di certi personaggi ci diverte.

Tutti questi piaceri si fondano o sulla nostra malignità, o sull'avversione che l'interesse che nutriamo per certi personaggi suscita in noi nei confronti di altri.

La suprema arte della commedia consiste dunque nel dosare questa simpatia e questa avversione, in maniera tale che la nostra opinione resti immutata dall'inizio alla fine dell'opera, senza dover provare dispiacere o rammarico di aver amato oppure odiato. Si può infatti accettare che un personaggio spregevole divenga interessante solamente qualora il cambiamento sia motivato dal personaggio medesimo, e si tratti di un qualche nobile gesto che ci sorprende e che può essere funzionale allo scioglimento dell'opera.

Piacere suscitato da giochi, cadute, contrasti

Giocando a picchetto[38] proviamo piacere nello scoprire ciò che non sappiamo, poiché la bellezza di questo gioco consiste nel fatto che sembra mostrarci tutto e tuttavia ci nasconde molto, suscitando così la nostra curiosità; allo stesso modo, nelle opere teatrali, la nostra anima è stuzzicata dalla curiosità, perché le vengono rivelate certe cose, mentre altre le rimangono nascoste; essa rimane sorpresa, perché credeva che le cose che vengono tenute nascoste sarebbero accadute in una certa maniera, mentre accadono diversamente, e quindi l'anima fa, per così dire, previsioni sbagliate in base a ciò che ha visto.

Il piacere del gioco dell'*hombre* consiste in una certa attesa, mista a curiosità, circa i tre casi che si possono verificare, in quanto la partita può essere vinta, ricominciata o perduta in partenza;[39] allo stesso modo, nelle nostre opere teatrali, siamo talmente in sospeso e incerti che non sappiamo cosa accadrà; e l'effetto della nostra immaginazione è tale che pur avendo visto l'opera mille volte, se essa è bella, la nostra attesa e, se mi posso esprimere così, la nostra ignoranza rimangono le stesse; in tal caso, infatti, siamo colpiti in maniera così forte da ciò che ascoltiamo in quel momento, che non udiamo altro che ciò che viene detto; e ciò che ci sembra dover conseguire da quanto ci viene detto (e che peraltro già conosciamo, ma solamente grazie alla memoria) non ci fa più nessuna impressione.

[37] C.-J. Beyer segnala che, sul manoscritto, questo passo è stato cancellato da Montesquieu stesso, che in margine ha scritto: «Omettere questo paragrafo» (cfr. Montesquieu, *Essai sur le goût*, cit., p. 104, n. 2).

[38] Gioco di carte, come pure l'*hombre*, di origine spagnola, di cui si parla qualche riga più avanti.

[39] L'espressione tecnica usata nell'originale è: *perdue codille*, che significa che il giocatore ha perduto la mano prima ancora di giocare le proprie carte.